

miento de lo utópico en Juan Goytisolo y Eduardo Mendoza se nos ofrece un repertorio de argumentos más posmoderno que neomoderno. Tampoco queda claro (cap. VI), en qué medida el cine de Almodóvar es neomoderno y no posmoderno. Dificultades axiológicas de esta naturaleza parecen absolutamente inescapables cuando se trata de identificar un nuevo movimiento o una nueva *episteme* sin dar tiempo al tiempo.

Lo que falta es, pues, distancia. Gonzalo Navajas no ha querido esperar unos años más para tener una perspectiva suficiente que justifique la identificación de otro *ismo*. A pesar de estos problemas teóricos el profesor Navajas nos presenta, como indicábamos antes, algunas novedades interesantes, lo que nos ayuda a estar alerta sobre la posibilidad de cambios radicales en la literatura española en un futuro próximo.

Winthrop University

PEDRO M. MUÑOZ

Vialla Hartfield-Méndez. *Woman and the Infinite: Epiphanic Moments in Pedro Salinas's Art*. Lewisburg, Bucknell UP, 1996, 185 pp.

En la introducción de su libro, Vialla Hartfield-Méndez apunta a dos novedades del mismo: se propone, por un lado, incluir en su estudio no sólo la poesía de Salinas sino también la narrativa, el teatro, los ensayos y, ocasionalmente, las cartas del poeta. Por otro, aspira a relacionar a Salinas con los románticos ingleses y los simbolistas franceses. Ambos propósitos son loables. Sorprende, sin embargo, la falta total de referencias a una importante colección de relatos, *El desnudo impecable*. Y, en lo que toca a conexiones entre Salinas y otros poetas, se limitan éstas básicamente a un único motivo: el de los «epiphanic moments», perceptibles también en escritores como Joyce y Borges.

La tesis de la autora viene a añadirse a las de quienes, desde Leo Spitzer, contemplan a Salinas como un incorregible idealista. Para llegar a esta tesis Hartfield-Méndez somete los textos de Salinas a notables contorsiones. Así, en un relato de *Víspera del gozo*, «Aurora de verdad», privilegiado por la autora en sus comentarios, aunque la presencia final de Aurora derriba todas las ideas e imaginaciones de Jorge sobre ella, Hartfield-Méndez encuentra modo de asentar su postura crítica: «Given [...] that 'intacta y novísima' recalls the classical mythological attributes of the invented Aurora and that 'virginal pureza del paraíso' introduces the reference to Eve, we can only conclude that Jorge's brief moment of communication, in which he attained his 'Aurora de verdad', gives way once more to his poetization and idealization of her» (47). Hartfield-Méndez omite el hecho decisivo de que Aurora desmiente las señas habituales que la fantasía de Jorge vincula a su nombre («corpiño azul», «rosado descote») presentándose con «un sombrero oscuro de gamuza» y «traje gris». Su «virginal pureza del paraíso» tiene que ver con ese derri-

bo de suposiciones mentales previas. Aurora de verdad contradice a la Aurora imaginaria, parece surgir a los ojos de Jorge como una criatura nueva. Conste, además, que lo nuevo se conecta en Salinas con un estadio que existía ya en potencia en el ser amado y que se revela por medio del amor: «Y que a mi modo entonces le conteste / la nueva criatura que tú eras» (*La voz a ti debida*, subrayado mío). Hablar, entonces, de la poetización e idealización de «Aurora de verdad» confunde más que aclara el pensamiento de Salinas. Por supuesto, Aurora, en cuanto personaje literario, está sujeta a un proceso de poetización e idealización (o ideación), pero ese proceso no se manifiesta en los términos establecidos por Hartfield-Méndez. Es ella, pues, la idealista, no el poeta; es ella la que fuerza a entrar a Salinas en sus propios esquemas mentales e incluso llega a prolongar la historia más allá de su conclusión. Ya que la aurora pone fin a la unión amorosa en varios poemas de Salinas, la unión entre Jorge y Aurora —supone Hartfield-Méndez— está destinada al fracaso.

Lo cierto es que la aurora aparece también en Salinas con significación positiva, como en el poema primero de *Seguro azar*, donde la palabra, comparada al alba, irrumpe en la cuartilla gozosamente, como flecha que da en el blanco: «Y la que vence es / rosa, azul, sol, el alba: / punta de acero, pluma / contra lo blanco, en blanco, / inicial, tú, palabra». Poema éste que contradice otra afirmación de Hartfield-Méndez: «It is only in *El contemplado* that [Salinas] fully enters the world and establishes an exuberant, joyful relationship with his surroundings» (52). No, desde luego. Salinas establece una relación gozosa, aunque problemática, con el mundo desde sus comienzos literarios. Ya Ángel del Río señaló la apertura saliniana al mundo en obras como *Vísperas del gozo* y *Seguro azar*, por más que, para él, estas obras supongan una anomalía en la carrera del poeta. Pero no son ninguna anomalía. La ferviente apertura al mundo en torno —lo que Jorge Guillén llamó ejemplarmente la «voz sin cesar debida al mundo entero»— es constitutiva de Salinas desde el principio al fin. «Quisiera más que nada, más que sueño, / ver lo que veo» (*Confianza*): ése es el deseo más profundo del poeta. Lograr tal idea no es fácil, claro está. La mirada prístina, inocente, no se consigue sin esfuerzo. Salinas formula idea similar en «La gloria y niebla» (narración incluida en *El desnudo impecable*): «Vistas, vistas quiero, Lena mía. Basta de visiones. Déjate llevar a lo que te pidan los ojos, a lo que te mande la presencia. Mira que de tanto soñarme en lo futuro, me envuelves en niebla, pierdo mi cuerpo». También Hartfield-Méndez pierde de vista constantemente la presencia del cuerpo, tan importante en la obra de Salinas. E ignora asimismo la tensión existente entre protagonistas y narrador en «Aurora de verdad» o la lúcida crítica que de sí mismo (sus idealizaciones) hace, en correspondencia con el autor, el protagonista de «Livia Scubert, incompleta». No es la perfección, encarnada aquí por Susana, lo que atrae al poeta, sino la Livia Scubert «definitivamente incompleta», esto es, imperfecta; en esa imperfección halla el

amor acicate para sus esfuerzos. En un mundo perfecto, en cambio, el amante no tiene nada que hacer.

En cuanto a esos «epiphanic moments» que la autora subraya en el título mismo de su libro, se asientan para Hartfield-Méndez en el proceso de idealización y mitologización de la mujer: «the replacement of the real woman by such literary and cultural paradigms is also associated with his search for the infinite moment» (82). Tal interpretación la contradicen los versos que concluyen *La voz a ti debida*: «esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito». Porque la dimensión de lo infinito, en Salinas, no alude a ninguna transformación de la amada en un ser ideal y mitológico, sino simplemente a la plenitud inagotable, inabarcable, de la persona amada: «Y no te acabaré / por mucho que te pida / a ti, infinita, no» (*Voz*). La infinitud no saca a la mujer de este mundo, sino que supone una incitación para el amante, para su afanarse continuo. Salinas coincide con Emmanuel Levinas, quien afirma en *Totalité et Infini*: «La trascendencia designa una relación con una realidad infinitamente distante de la mía, sin que esta distancia destruya sin embargo aquella relación y sin que la relación destruya la distancia, como ocurriría en el caso de las relaciones interiores a uno mismo». La negación a reducir al otro a una idea —«No eres / lo que yo siento de ti» (*voz*)— deriva de ese conocimiento de su alteridad radical.

En el capítulo último, Hartfield-Méndez destaca el tema del olvido en la poesía de Salinas: «Given memory's debilities and inadequacies, Salinas finds himself rejecting it [...]. The solution occurs when he embraces *olvido*, or forgetting, and sees it as a means of transcending time or arriving at the beloved's essence. This concept of *olvido* [...] imbues it with infinite and eternal qualities similar to those of the privileged moment» (161-62). Mi interpretación difiere de ésta: el ser olvidado se libera de las construcciones mentales del sujeto hablante, incapaz ya de aprisionarla en su recuerdo. Olvidada por él, resurgirá —si lo hace— con vida nueva, propia, como criatura independiente, la misma que desea en estos otros versos: «te quiero pura, libre, / irreductible: tú» (*Voz*). Hartfield-Méndez, en cambio, sostiene: «The woman who gives life to his creation is [...] the product of his cultural archetypes, born in the atemporal and nondimensional *locus* of the *olvido* of the real woman» (166). ¿Olvido —rechazo— de la mujer real o de la ideal (la imagen recordada)? Curioso, en fin, es que en este punto Hartfield-Méndez no mencione el poema «Amada exacta» (*Seguro azar*), donde se observa que el olvido resulta valioso sólo en relación con la presencia física —no mental, como en el recuerdo— de la mujer: «Tu recuerdo eres tú misma. / Ahora ya puedo olvidarte / porque estás aquí, a mi lado».

En suma, el libro de Violla Hartfield-Méndez da menos de lo que promete: en el fondo reitera posturas críticas muy trilladas, que tal vez convenzan a algunos (sobre todo si están ya convencidos de antemano).

Pero su lectura de Salinas difiere tanto de la mía que parece que estamos refiriéndonos a dos poetas distintos.

State University of New York at Buffalo

CARLOS FEAL

Félix de Azúa. *Salidas de tono. Cincuenta observaciones de un ciudadano*. Barcelona, Anagrama, 1996, 217 pp.

A lo largo de más de veinte años, el escritor Félix de Azúa ha ido publicando artículos ensayísticos en la prensa diaria, principalmente en *El País* y en revistas de divulgación cultural. En *Salidas de tono* se recogen una serie de ensayos breves, no ordenados cronológicamente en cuanto a su respectiva aparición pública, sino subordinados a una problemática concreta, en función de criterios alfabéticos de los temas tratados. Como el mismo Azúa reconoce en el primer apartado, dichos artículos intentan reflejar fielmente el testimonio de una vida pasada, aunque lo ahí expuesto con cierta precipitación continúe poseyendo alguna vigencia actual. Lo más sobresaliente de los ensayos recogidos en *Salidas de tono* es la reconstrucción de un lenguaje capaz de expresarse en contra de la corriente y del orden establecido, al que se le intenta socavar desde los márgenes, vacíos y ausencias subversivas. El conjunto de estos escritos de Azúa no constituye un texto sistemático, sino más bien una serie de vicisitudes repletas de fragmentariedad, que no estropea la lectura, sino que, por el contrario, la facilita, diseminando una pluralidad de focalizaciones sobre el enredo radical de la tardomodernidad. Utilizando dicha estrategia retórica, en *Salidas de tono* se critica duramente a la civilización occidental en términos generales y se llega a desenmascarar los poderes humillados ejemplificados en gobiernos convertidos en meros administradores del terror ajeno que organizan su maquinaria ejecutiva bajo la forma de un latrocinio en cadena, protegido por un espeso ejército de gendarmes, cada vez menos distinguibles de algunos delincuentes. A este respecto, Azúa piensa que la eficacia como único criterio político borra la separación entre terror de Estado y violencia ejercida por grupúsculos marginales.

En *Salidas de tono*, el desvelamiento de lo que se encuentra detrás de convicciones asumidas por una mentalidad conformista no queda reducido al análisis de la praxis de la tardomodernidad, en términos generales y aplicado al mundo occidental. Varios artículos de esta recopilación de ensayos se concentran sobre todo en acontecimientos políticos y culturales de España y más concretamente todavía hay referencias explícitas al caso del nacionalismo catalán, convertido en objeto de críticas directas e implacables por parte de Azúa. A dicho escritor le parece obsoleto que a finales del siglo xx se esté todavía defendiendo un esencialis-